敦煌石窟粟特美术研究学术史

李　国[1]　沙武田[2]

（1. 敦煌研究院，甘肃　敦煌，736200；

2. 陕西师范大学　历史文化学院，陕西　西安，710062）

摘要：敦煌是丝路重镇，不同文明在这里交融交汇，敦煌资料的研究，一直以来是中西交通史和丝绸之路研究精彩的篇章。作为华戎所交一都会的敦煌，中古时期延续不断的石窟营建中，来自中亚的粟特胡人及其美术的影响也不曾间断，此现象也是自敦煌学发凡以来，敦煌学、艺术史、图像学、中西交通史研究过程中的重要课题。因此，作为学术总结，梳理敦煌石窟粟特美术的研究，或可为理解敦煌图像的意义，今天的丝路研究等问题有所启示。

关键词：敦煌石窟　粟特美术　学术史

中图分类号：K870.6；K879.21　**文献标志码：**A　**文章编号：**1001－6252（2016）04－0139－19

正如季羡林先生曾指出的那样，敦煌由于其独特的地理位置，成为丝路要冲和中古时期中西文明交汇的一个中心，世界四大文明的交汇点。自汉晋以来，敦煌已经成为丝路商业民族、来自中亚粟特九姓胡人入华后的重要聚居地，到了八世纪中叶，在沙州城东形成粟特人居住的中心“从化乡”①；进入中唐吐蕃统治时期，粟特人已经开始广泛进入到敦煌佛教界和官府的各个阶层中，其中有一部分已开始向统治上层迈入，显示出了这些流寓敦煌的中亚移民在经过几个世纪的漫长经营，已经在当地占据了一定的地

收稿日期：2016－02－16

基金项目：国家社科基金重大项目“百年西域佛教研究史”（11&ZD118）；教育部哲学社会科学重大课题攻关项目“百年敦煌学史研究”（07JZD0038）

作者简介：李国（1964－　），男，甘肃敦煌人。科研处副处长，副研究员，主要从事敦煌学史研究。沙武田（1973－　），男，甘肃会宁人。教授，博士生导师，敦煌研究院兼职研究员，主要从事敦煌学、石窟考古与艺术、丝绸之路文化交流研究。

① 池田温《8 世纪中叶における敦煌のソグド人聚落》，《ユ－ラシア文化研究》第 1 号，北海道大学，1965 年，第 49－92 页。中文见辛德勇译《八世纪中叶敦煌的粟特人聚落》，载《日本学者研究中国史论著选译·第 9 卷·民族交通卷》，北京：中华书局，1993 年，第 140－220 页。荣新江《古代塔里木盆地周边的粟特移民》，《西域研究》1993 年第 2 期，第 8－15 页；修订后名《西域粟特移民考》，收入《西域考察与研究》，乌鲁木齐：新疆人民出版社，1994 年，第 157－172 页；又改作《西域粟特移民聚落考》，收入《中古中国与外来文明》，北京：生活·读书·新知三联书店，2001 年，第 19－36 页。另参荣新江《从撒马尔干到长安——中古时期粟特人的迁徙与入居》，《从撒马尔干到长安——粟特人在中国的文化遗迹》，北京：北京图书馆出版社，2004 年，第 3－8 页。

位①。最终到五代宋归义军时期，作为粟特人的后裔的曹氏一族，即已成为敦煌的统治者②。由此可见，在敦煌的中古历史舞台上，粟特人所扮演着重要的角色。正因为如此，长期以来，对敦煌粟特问题的研究，已经成为国际“粟特学”中一个重要的研究热点，海内外广大专家学者们从各自不同的视角出发，分别就敦煌粟特人的宗教信仰、敦煌粟特人聚落、粟特人在敦煌的社会宗教生活、敦煌粟特胡人的礼俗、敦煌的粟特美术等问题发表了大量的研究成果，学术界也有相关的总结述评③。迄今为止，敦煌粟特研究中的一些重大问题已基本厘清，粟特人在中古敦煌活动的历史线索也已清晰地浮现在世人面前。但在以上问题的研究过程中，对于敦煌粟特美术的研究却相对滞后，仍需做进一步的研究。有鉴于此，本文拟从学术史的角度对敦煌石窟粟特美术研究作一梳理，以资学术界的相关研究。

一、粟特九姓胡人与敦煌石窟营建

透过历史考察，作为敦煌社会重要组成部分的粟特九姓胡人，曾积极参与敦煌佛教洞窟的营建。学界研究成果也比较多，姜伯勤、郑炳林、张元林等曾对莫高窟西魏第285 窟，隋代第 244、390 窟，唐代第 158、322、359、387 等窟相关图像的考察研究，揭示出敦煌石窟艺术史上这一非常重要的现象。

著名的历史学家和艺术史家姜伯勤指出：“由于粟特队商的强大财力，由于他们往来于丝绸之路商道，他们无论作为艺术赞助人，还是作为外来艺术纹样的推荐者，在中国艺术史上都有重要的地位”④。如此，敦煌当不能例外。姜先生身体力行，根据莫高窟初唐第 322 窟龛内“畏兽”图像、史姓供养人、发愿文不称“辰年”而称“龙年”等现象推断：“窟主史氏或为突厥裔，或为粟特裔”⑤。在姜先生新颖观点的启示下，沙武田从第 322 窟西壁双层龛外层龛顶定名为“人非人”两身图像入手，分析了龛内彩

① 郑炳林、王尚达《吐蕃统治下的敦煌粟特人》，《中国藏学》1996 年第 4 期，第 43－53 页。

② 荣新江《敦煌归义军曹氏统治者为粟特后裔说》，《历史研究》2001 年第 1 期，第 65－72 页。冯培红《敦煌曹氏族属与曹氏归义军政权》，《历史研究》2001 年第 1 期，第 73－86 页。沙武田《敦煌石窟归义军曹氏供养人画像与其族属之判别》，《庆贺饶宗颐先生九十五华诞敦煌学国际学术研讨会论文集》，北京：中华书局，2012 年，第 142－167 页。

③ 程越《国内粟特研究综述》，《中国史研究动态》1995 年第 9 期，第 13－19 页。陈海涛《敦煌粟特研究历史回顾》，《敦煌研究》2000 年第 2 期，第 160－167 页。杨富学《敦煌与中外关系史研究三十年——纪念中国中外关系史学会成立三十周年》，《2012 敦煌学国际联络委员会通讯》，上海：上海古籍出版社，2012 年，第 95－107 页。森安孝夫发表“Japanese Research on the History of the Sogdians along the Silk Road，Mainly from Sogdiana to China”，*Acta Asiatica*：*Bulletin of the Institute of Eastern Culture*，94，2008，pp. 1－39；中文见徐婉玲译《日本研究丝绸之路的粟特人的成就之回顾和近况》，朱玉麒主编《西域文史》第 3 辑，北京：科学出版社，2008 年，第 325－353 页。

④ 姜伯勤《中国祆教艺术史研究》第 1 章“引论”，北京：生活·读书·新知三联书店，2004 年，第 7 页。

⑤ 姜伯勤《莫高窟 322 窟持动物畏兽图像——兼论敦煌佛窟畏兽天神图像与唐初突厥祆神崇拜的关联》，《中国祆教艺术史研究》，第 217－224 页。

塑造像的胡貌特征及其"原创性"意义，对窟内包括葡萄纹样在内的中亚西域特征装饰艺术、部分反映东传的粟特美术特征的画样与图像进行研究，揭示出洞窟图像受粟特美术影响的特征，结合洞窟营建的历史背景与供养人画像、工匠题名反映出的粟特人属性，推断莫高窟初唐第322窟很有可能是流寓敦煌的粟特九姓胡人营建的功德窟①。除第322窟之外，中唐第158窟内诸多现象，包括如"各国王子举哀图"的民族属性、波斯萨珊风格的联珠雁衔珠纹、两件粟特纳骨瓮的文化意义、洞窟建筑形制与入华粟特人的丧葬习俗、对涅槃经变图像的再解读、金光明最胜王经变图像的选择意义、洞窟营建的历史背景即吐蕃统治时期敦煌的粟特人、对吐蕃装供养人画像的释疑、与邻窟张议潮功德窟的历史关联以及敦煌粟特安氏的佛教信仰等等，表明该洞窟作为敦煌粟特九姓胡人功德窟的可能性②。根据新发现的莫高窟第359窟供养人题记，沙武田考证出此窟为吐蕃时期粟特人石姓家族营建的功德窟③。

张元林则以莫高窟第285窟为个案，通过供养人、壁画中的日天、月天和摩醯首罗天图像等问题，进行深入的专题研究，揭示出该洞窟诸多图像与粟特艺术具有密切的源流关系，使我们有理由相信第285窟实为粟特人供养功德窟④。这是敦煌石窟中最早可以断定为流寓敦煌的粟特人营建的功德窟。而洞窟中多种造像题材与多种艺术风格的互动，则充分表明了粟特人及其艺术对敦煌石窟艺术具有的贡献。

粟特人既信仰祆教也信仰佛教，祆、佛两教并重，而且开窟造像修功德。郑炳林曾就唐五代粟特人在莫高窟开窟画佛作过考察。莫高窟第387窟建于盛唐，五代后唐清泰元年重修，从西壁龛下诸多康姓供养人像中反映出敦煌粟特康姓在佛教教团中的势力，而第387窟很有可能是康维宥为庆祝他升任都僧统而改建的功德窟⑤。第78窟为初唐建造，五代重修，东壁南侧有五代康承宗等"睹□先代窟宇"题记，该窟是否为康承宗先代之家窟，专家们有不同的见解⑥。第129窟为盛唐所建，五代时期成为敦煌粟特

① 沙武田《莫高窟第322窟图像的胡风因素——兼谈洞窟功德主的粟特九姓胡人属性》，《故宫博物院院刊》2011年第3期，第71－96页。

② 沙武田《敦煌莫高窟第158窟与粟特人关系试考》(上、下)，《艺术设计研究》2010年第1期，第16－22页；《艺术设计研究》2010年第2期，第29－36页。李国、沙武田《粟特人及其美术影响下的敦煌壁画艺术成分》，《丝绸之路》(理论版)2012年第20期，第73－81页。沙武田《吐蕃统治时期敦煌石窟研究》，北京：中国社会科学出版社，2013年，第206－247页。

③ 沙武田《莫高窟吐蕃期洞窟第359窟供养人画像研究——兼谈粟特九姓胡人对吐蕃统治敦煌的态度》，《敦煌研究》2010年第5期，第12－24页。沙武田《吐蕃统治时期敦煌石窟研究》，第248－280页。

④ 张元林《粟特人与莫高窟第285窟的营建——粟特人及其艺术对敦煌艺术贡献》，《2005年云冈国际学术研讨会论文集·研究卷》，北京：文物出版社，2006年，第394－406页；《论莫高窟第285窟日天图像的粟特艺术源流》，《敦煌学辑刊》2007年第3期，第161－169页；《观念与图像的交融——莫高窟285窟摩醯首罗天图像研究》，《敦煌学辑刊》2007年第4期，第251－256页；《从敦煌图像看丝绸之路文化交融中的"变"与"不变"》，《遗产与保护研究》2016年第1期，第36－41页。

⑤ 郑炳林《唐五代敦煌的粟特人与佛教》，《敦煌研究》1997年第2期，第151－168页；《晚唐五代敦煌地区的胡姓居民与聚落》，《法国汉学》第10辑，北京：中华书局，2005年，第178－190页。

⑥ 敦煌研究院编《敦煌莫高窟供养人题记》注明"乾祐叁年……"为游人题记，并非造窟发愿文。郑炳林在《唐五代敦煌的粟特人与佛教》一文中则认为第78窟"当是康承宗先代家窟"。

人安氏的家窟。第 171 窟建于盛唐，到归义军时期变为敦煌石姓粟特人的家窟。第 196 窟亦是一个晚唐由敦煌粟特人何氏家族建立的功德窟。康秀华是位粟特富商，P. 2912《某年四月八日康秀华写经施入疏》记载了他舍施大量财物给寺院写经修功德。在莫高窟第 44 窟南壁中部观音像上端供养上有一方"观世音菩萨……使康秀华一心供养[①]"的供养人题记，这是第 44 窟最早的题名，第 44 窟很可能是康秀华家族的功德窟。

敦煌莫高窟虽然有许多粟特人建立的家窟，但却很少有亲自开凿的洞窟，其大部分是重修或者改建原有洞窟而成。敦煌文献在记载敦煌粟特人的同时也大量记载到粟特女性的社会生活。晚唐五代敦煌地区的粟特妇女生活也很活跃，她们信仰佛教并参与建窟施舍等活动，经济上从事商业和手工业、农业等社会经济活动。粟特人还积极与敦煌地区的汉族及其他民族通婚，这一特殊群体对敦煌当时社会风气的变化产生过巨大影响[②]。郭萍女士在前贤研究的基础上，对魏晋、隋及唐初敦煌壁画中表现出来的丰富的粟特美术元素作了梳理，再次确认了粟特人或以不同身份直接参与敦煌石窟的具体营建、或以间接的方式影响了石窟艺术的设计与创作的历史事实，从而进一步证明粟特人及其艺术影响和推进了敦煌美术的发展，对敦煌石窟艺术的昌盛期做出了贡献[③]。

二、敦煌石窟粟特胡人供养像研究

敦煌石窟壁画和藏经洞绢画、麻布画、纸本画中有大量的历代供养人画像，其中有部分可以从姓氏上判断为来自中亚的粟特九姓胡人或其后裔。但是，迄今为止，在敦煌供养像的研究方面，注意到粟特胡人供养像的并不多。供养人画像中的粟特人资料，尤其是有名有姓且有具体可视画像的九姓胡人资料，对于我们了解和研究敦煌石窟粟特美术有重要的历史意义和学术价值，不能小视。早年史苇湘先生指出敦煌石窟中的曹氏供养像或有可能为流寓敦煌的中亚粟特九姓胡人后裔，但没有展开讨论[④]。郑炳林在对敦煌粟特诸多问题研究过程中，多次利用石窟和藏经洞绘画中的粟特人画像资料，主要是

① 敦煌研究院编《敦煌莫高窟供养人题记》，北京：文物出版社，1986 年，第 14 页。
② 郑炳林、徐晓丽《晚唐五代敦煌地区粟特妇女生活研究》，《新疆师范大学学报》2004 年第 2 期，第 36－40 页。
③ 郭萍《粟特民族对魏晋至唐初敦煌美术的影响》，《贵州民族研究》2010 年第 6 期，第 132－136 页。
④ 史苇湘《世族与石窟》，《敦煌研究文集》，兰州：甘肃人民出版社，1982 年，第 154 页。

依据其中出现的供养人题名中的姓氏来判断其族属①，这一观点和方法得到学界的认同。虽然也有学者就此批评，称有“泛粟特”之嫌②。但就现在看来，这种研究从总体上是可行的。不过，以上的研究，仍主要停留在对粟特人题名等文献资料的运用上，具体分析还不够深入，还没有涉及到对具体画像的研究中。有鉴于此，沙武田曾撰成《敦煌石窟粟特九姓胡人供养像研究》一文，从图像学的角度出发，就敦煌石窟中的粟特九姓胡人供养像的基本资料进行检索，在此基础上分析了粟特九姓胡人供养像的几个特点，又从供养人画像探讨了粟特九姓胡人对洞窟营建的贡献，和粟特九姓胡人在洞窟中的供养功德观念两个问题③。研究的结果，让我们看到了该类供养像的独特之处，是与他们作为外来民族和商业民族有一定的关系。

2001 年，荣新江、冯培红在《历史研究》同期刊文，提出了敦煌归义军曹氏统治者出自粟特后裔的新观点。荣新江认为归义军曹氏统治者出自粟特后裔，并从敦煌粟特曹姓的来源、粟特人担任归义军要职的情况、曹氏与回鹘于阗的联姻、粟特人在曹氏政权中的地位等方面进行了论证④。冯培红则以为，敦煌曹氏的渊源有二，来自中原内地与中亚粟特，曹议金家族是中亚粟特曹氏的后裔，曹氏归义军政权的性质为以粟特族人为主并联合部分汉族和其他少数民族所建立的政权⑤。李并成等翻检、征引了若干新史料，对归义军曹氏统治者为粟特后裔说提出质疑，认为荣新江、冯培红的观点仍存有不少推测成份，难成定论。莫高窟第 55、98、100、108、428、454 等窟绘有曹议金及其家族一些成员的大幅供养画像和题记，画面上曹议金丝毫没有胡人的形貌特征，完全为汉族面貌，而非粟特族属⑥。

西夏时期粟特人后裔主要分为官吏、僧侣、平民三大群体。莫高窟第 61 窟甬道北壁供养比丘第十二身西夏文榜题“助缘僧翟嵬名九像”⑦。翟姓为唐五代敦煌粟特大姓，

---

① 郑炳林《唐五代敦煌手工业研究》，《敦煌学辑刊》1996 年第 1 期，第 20－38 页《张氏曹氏归义军政权的胡汉联姻》，《中国史研究》2004 年第 1 期，第 63－72 页《晚唐五代敦煌社会风气之胡风胡化》，刘进宝、高田时雄主编《转型期的敦煌学》，上海：上海古籍出版社，2007 年，第 49－61 页《唐五代敦煌粟特人与归义军政权》，《敦煌研究》1996 年第 4 期，第 80－96 页《吐蕃统治下的敦煌粟特人》，《中国藏学》1996 年第 4 期，第 43－53 页《唐五代敦煌的粟特人与佛教》，《敦煌研究》1997 年第 2 期，第 151－168 页《晚唐五代敦煌地区粟特妇女生活研究》，《新疆师范大学学报》2004 年第 2 期，第 36－40 页；《晚唐五代敦煌地区的胡姓居民与聚落》，《法国汉学》第 10 辑，北京：中华书局，2005 年，第 178－190 页《〈康秀华写经施入疏〉与〈炫和尚货卖胡粉历〉研究》，《敦煌吐鲁番研究》第 3 卷，北京：北京大学出版社，1998 年，第 191－208 页。

② 荣新江《敦煌归义军曹氏统治者为粟特后裔说》，《历史研究》2001 年第 1 期，第 65－72 页。另见毕波《中古中国的粟特胡人——以长安为中心》荣新江“序”，北京：中国人民大学出版社，2011 年，第 1－2 页。

③ 沙武田《敦煌石窟粟特九姓胡人供养像研究》，《敦煌学辑刊》2008 年第 4 期，第 132－144 页。

④ 荣新江《敦煌归义军曹氏统治者为粟特后裔说》，《历史研究》2001 年第 1 期，第 65－72 页。

⑤ 冯培红《敦煌曹氏族属与曹氏归义军政权》，《历史研究》2001 年第 1 期，第 73－86 页。

⑥ 李并成、解梅《敦煌归义军曹氏统治者果为粟特后裔吗——与荣新江、冯培红先生商榷》，《敦煌研究》2006 年第 6 期，第 109－115 页。

⑦ 史金波《西夏佛教史略》，银川：宁夏人民出版社，1988 年，第 260 页。

此僧人翟嵬名九亦或出自敦煌粟特翟氏。榆林窟第 29 窟内室西壁门北上部有西夏时期供养人“故岳母曹氏福者一心皈依”墨书榜题①。曹姓亦为唐五代敦煌粟特大姓，此曹氏或为敦煌粟特后裔②。

此外，对于敦煌石窟中的粟特胡人供养像的研究，我们认为贺世哲先生对莫高窟北周第 290 窟的研究过程中，在具体讨论窟主时，以洞窟中心柱西向面正中出现的“胡人驯马图”为重要的参证资料，“以小见大”，进而考察出洞窟的窟主李贤，实可作为胡人供养像研究的范例③。

三、敦煌的胡人胡商画像

陈寅恪说：“世之考论我国中古时代西胡人种者，止以高鼻深目多鬚为特征。”④ 向达亦言：“是紫髯盖西域胡人始有之也。”⑤ 二十世纪 40 年代，由西北科学考察团在敦煌佛爷庙唐墓中发现出土的胡人牵驼模制花砖公布后，被广泛展览，其中的胡商形象，高鼻深目，头戴尖帽，身着小袖紧身翻领长袍，脚蹬长筒皮靴，属典型的胡人形象⑥。后来敦煌佛爷庙湾唐墓中又发现了胡人牵驼模制花砖，胡人形象颇为典型，骆驼所负物品更加形象，驼峰间驮有作十字捆扎的长方形驼囊，上置一菱形格筐篮，篮后趴一回首扬尾的小猴⑦。该花砖曾一度引起学者们的关注，齐东方先生对其上所载猴子作过讨论，颇有意味⑧。1998 年，彭金章先生公布了莫高窟北区瘗窟中发现的随葬彩绘木雕胡人俑⑨，因为有残损不全的木雕马俑，结合唐墓随葬品的一般现象，推测当为一身牵马或牵驼的胡人胡商俑。

敦煌绘画艺术中出现为数不少的胡人画像，像大家熟悉的有《维摩诘经变》中的“各国王子图”和“各国王子举哀图”、以及《妙法莲华经》第二十五品“观世音菩萨普门品”中“商人遇盗”场面情节的“胡商遇盗图”，以莫高窟盛唐第 45 窟最具代表性；另，供养人中据姓氏可判断有九姓胡人，只是从画像形貌特征上并不明确而已，不过这并不妨碍我们的研究。其他像敦煌唐墓中出土的胡人牵驼模制花砖、彩绘胡人木俑等，还有《维摩诘经变》中的“各国王子图”，等等，都是研究敦煌胡人胡商的重要

---

① 陈炳应《西夏文物研究》，银川：宁夏人民出版社，1985 年，第 13 页。
② 陈玮《中古时期党项与粟特关系论考》，《中国史研究》2015 年第 4 期，第 89 页。
③ 贺世哲《石室札记》，《敦煌研究》1999 年第 4 期，第 50－55 页。
④ 陈寅恪《寒柳堂集》，上海：上海古籍出版社，1980 年，第 142 页。
⑤ 向达《唐代长安与西域文明》，北京：生活·读书·新知三联书店，1979 年，第 19－20 页。
⑥ 现藏敦煌研究院敦煌文物保护研究陈列中心。图版可参见殷光明编著《敦煌画像砖》，北京：人民美术出版社，1990 年，第 4 页。另参见戴春阳《唐代模印塑像砖——从敦煌佛爷庙湾唐墓发掘谈起》，《历史文物》第 8 卷第 11 期，1998 年，第 34－49 页。
⑦ 甘肃省博物馆《敦煌佛爷庙湾唐代模印砖墓》，《文物》2002 年第 1 期，第 42－65 页。
⑧ 齐东方《丝绸之路的象征符号——骆驼》，《故宫博物院院刊》2004 年第 6 期，第 6－25 页。
⑨ 彭金章、沙武田《敦煌莫高窟北区洞窟清理发掘简报》，《文物》1998 年第 10 期，第 2－21 页。

资料。

萨保，即“商队首领”。随着丝绸之路贸易的繁荣发展，中亚、西亚使节、僧侣、商人的往来，最初担任商务活动组织者的萨保，在各种语言中频繁出现，流传到中国后竟成为北朝、隋唐政权中的官职。自二十世纪初叶以来，学者们对萨保的语源、性质、管理范围、宗教信仰以及萨保与萨薄的关系等问题进行了深入讨论①。张庆捷从考古学的角度排比了自北朝至隋唐各地出土胡商俑形制的变化，以详实的图像资料展示了各个时期的主要胡商种族及特征、贸易活动、生活细节等。张先生指出 “在新疆克孜尔石窟第 8 窟、17 窟、38 窟、114 窟、184 窟等石窟壁画中，均有许多表现萨薄与商人的内容，最著名、最普遍的应是萨薄商主燃臂引路、马壁龙王救诸商人渡海和萨薄商主救商人出海的故事，这些甚至在一窟中反复出现”②。通过这些佛经壁画中萨薄与商人的故事，可见到中亚商人结伙经商的情形及其萨宝府与商人的密切关系。莫高窟北周第 296 窟福田经变图、隋代 420 窟 “商人遇盗图”、盛唐 45 窟 “商人遇盗图” 和 103 窟 《法华经变·化城喻品》 商旅图等壁画中亦有与胡商相关的内容。荣新江系统收集、考察分析了龟兹、敦煌石窟壁画中所见的萨薄及其商人形象，并从萨保与萨薄的关系角度加以论证，揭示出佛教壁画中萨薄或其所率印度商人在龟兹和敦煌地区向粟特萨保和商人转化的过程。在敦煌石窟壁画中，有不少依据佛经绘制的商主及其所率领的商人的形象。但敦煌石窟壁画中的本生故事，流行的题材主要是九色鹿、舍身饲虎等，至今尚未见到像新疆克孜尔石窟中常见的那种萨薄画面③。杨军凯研究认为，粟特人的主要的宗教信仰，是发源于波斯地区的琐罗亚斯德教，中国古代习惯称为火祆教、祆教或拜火教。其首领萨保，不仅是商队首领和聚落的头人，同时也是该聚落的宗教首领，在聚落中具有重要的地位④。

---

① P. Pelliot, “La sa – pao”, *Bulletin de l'École Française d'Extrême – Orient*, 3, 1903, p. 671. 陈垣 《火祆教入中国考》, 《国学季刊》 第 1 卷第 1 号，1923 年，第 27 – 46 页（该文发表后作者于 1923 年 1 月、1934 年 10 月两次修订，后收入氏著 《论文集》 等书中）。藤田丰八 《西域研究（第二回）：（四） 萨宝にのきて》，《史学杂志》 第 36 卷第 3 号，1925 年，第 195 – 215 页。荒川正晴 《北朝隋・唐代における 〈萨宝〉 の性格をめぐって》，《东洋史苑》 第 50・51 合并号，1998 年，第 164 – 186 页。姜伯勤 《萨宝府制度源流论略》，《华学》 第 3 辑，北京：紫禁城出版社，1998 年，第 290 – 308 页。罗丰 《萨宝：一个唐朝唯一外来官职的再考察》，荣新江主编 《唐研究》 第 4 卷，北京：北京大学出版社，1998 年，第 215 – 249 页。芮传明 《“萨宝” 的再认识》，《史林》 2000 年第 3 期，第 23 – 39 页。荣新江 《萨保与萨薄：北朝隋唐胡人聚落首领问题的争论与辨析》，《伊朗学在中国论文集》 第 3 集，北京：北京大学出版社，2003 年，第 128 – 143 页。张桢、梁敏 《“萨保” 社会职能的再研究》，《文博》 2015 年第 6 期，第 50 – 57 页。

② 张庆捷 《北朝隋唐的胡商俑、胡商图与胡商文书》，《中外关系史：新史料与新问题》，北京：科学出版社，2004 年，第 173 – 204 页。

③ 荣新江 《萨保与萨薄：佛教石窟壁画中的粟特商队首领》，《法国汉学》 第 10 辑，中华书局，2005 年，第 49 – 71 页 《北周史君墓石椁所见之粟特商队》，《文物》 2005 年第 3 期，第 47 – 56 页。

④ 杨军凯 《北周史君墓》，北京：文物出版社，2014 年，第 189 页。

四、敦煌画胡服研究

敦煌画胡服，主要是针对供养人服饰和经变画、故事画中的世俗物画像而言，在此所言非早期鲜卑服饰，亦非晚期回鹘、西夏装，而是指受中亚粟特胡风影响下的胡服。敦煌壁画中保留了大量的胡服资料，因此一直以来引起服饰史研究者的广泛关注。岑仲勉《隋唐史》曾描述了隋唐服饰史的演变过程，“自北朝以来，男女衣饰多尚胡服窄袖，唐初犹尔，至开元后稍博。……向达近年研究敦煌壁画，谓自六朝至唐初，男女俱著胡服，即所谓裤褶，男衣短仅至膝，折襟翻领，女衣亦同而稍长，内面另有长裙，肩披肩巾，俱穿胡靴；足觇李唐一代服装趋尚之转变。①”段文杰亦注意到了敦煌供养人服饰中中亚胡风特征，他在《敦煌壁画中的衣冠服饰》中注意到像第 254 窟《尸毗王本生》画面中掌称人的胡服，《维摩诘经变》各国王子图中的胡服，以及商人遇盗图中的胡商服饰等②。同时，段先生也充分注意到唐人的胡服现象，并以维摩诘经变中各国王子图与胡商遇盗图中胡商服饰为例作了集中分析③。姜伯勤则就隋代供养人服饰胡服作了专题研究，以莫高窟隋代第 303、304、389、390 等窟着三角翻领敞衣女供养像及第 390 窟两身着联珠纹的男供养像为例，通过和中亚乌兹别克斯坦巴拉雷克捷佩壁画中人物服装的比较，指出敦煌隋代供养人画像中的三角翻领和联珠纹胡服，与嚈哒人和粟特人有关④。曹喆就敦煌壁画维摩诘经变中的胡服作了专题考证，据其所着服饰对应出其中部分人物的具体国别身份，其中就有戴尖顶帽与卷檐帽的石国人和波斯人⑤。

五、敦煌画胡舞胡乐研究

粟特人能歌善舞，常在节日或家庭宴饮场合饮酒跳舞娱乐，在宗教仪式活动中，亦不乏乐伎、舞者。“胡旋舞”是粟特地区最为流行的舞蹈形式之一，大致在北周时期就已经传入了中国。《隋书》记载炀帝时，韦节等从史国带回十名舞女⑥，这应当是胡旋舞较早传入中国的实例。有唐一代，来自中亚的胡旋舞、胡腾舞、柘枝舞曾风行一时，另有善弹琵琶的“胡姬”也成为长安年少与文人墨客追逐的对象，胡舞、胡乐成为唐

① 岑仲勉《隋唐史》，北京：高等教育出版社，1957 年，第 650 页。
② 段文杰《敦煌壁画中的衣冠服饰》，《敦煌研究文集》，兰州：甘肃人民出版社，1982 年，第 165－188 页。
③ 段文杰《莫高窟唐代艺术中的服饰》，《向达先生纪念论文集》，乌鲁木齐：新疆人民出版社，1986 年，第 220－275 页。
④ 姜伯勤《敦煌莫高窟隋供养人胡服服饰研究》，《敦煌文献论集》，沈阳：辽宁人民出版社，2001 年，第 354－368 页。
⑤ 曹喆《唐代胡服——唐代敦煌壁画维摩诘经变中的胡服考证》，《丝绸》2007 年第 3 期，第 44－47 页。
⑥ 《隋书》卷 83“炀帝时，遣侍御史韦节、司隶从事杜行满……史国，得十舞女……”，北京：中华书局，1973 年，第 1841 页。

代人们生活中重要的部分，敦煌也不能例外。

单就胡舞而言，应该说敦煌壁画中保存了最多的各时期舞蹈，其中有来自中亚的舞蹈。以莫高窟初唐第220窟北壁“药师净土变”中四身两两相对女子舞蹈为代表，另有初唐第341窟、盛唐第215窟、中唐第197窟等同类图像。敦煌学专家柴剑虹曾对胡旋舞的诸多问题进行过专门的研究①。彭松对“胡旋舞”有独到之见解②。当代学者王克芬、刘恩伯、董锡玖等以莫高窟第220窟北壁乐舞图为对象，以唐诗与唐代历史文献记载为依据，围绕壁画中的乐舞图是或不是胡旋舞的问题展开讨论。王克芬先生认为是胡旋舞和剑器舞③，刘恩伯先生认为是健舞④，董锡玖认为是传自中亚的“胡旋舞”⑤。在《敦煌莫高窟》第三卷中，万庚育等人撰写的图版说明将此画面直接定名为“胡旋舞”，并称“它出之西北地区的康国”⑥。李才秀、高国藩等学者亦认同胡旋舞之说⑦。但也有部分学者对是否为“胡旋舞”提出质疑⑧。石田幹之助《胡旋舞小考》文考：“从敦煌石室壁画中所发现的佛画里头，在佛的面前有乐队，在坛上独舞、双舞的女子很多。其中从Stein，*Ruins of Desert Cathay* Ⅱ，fig. 202这些画里，的确可以看出旋舞的样子，但从画面的全部布置看，却无法断定是不是胡旋。⑨”高金荣认为没有必要“分辨这是‘绿腰舞’还是‘霓裳羽衣舞’，是‘胡旋舞’还是‘胡腾舞’，因为笔者觉得不

① 柴剑虹《胡旋舞散论》，《敦煌吐鲁番学论稿》，杭州：浙江教育出版社，2000年，第288－297页。

② 彭松《〈胡旋舞〉辨误》，《舞蹈论丛》1986年第1辑，第65－69页 《〈胡旋舞〉考证》，《文舞相融—北京舞蹈学院中国民族民间舞系教师文选》(上册)，上海：上海音乐出版社，2004年9月。

③ 王克芬编《中国古代舞蹈史话》，北京：人民音乐出版社，1980年，第38－43页。

④ 刘恩伯《谈经变画中的伎乐》，《敦煌舞姿》，上海：上海文艺出版社，1981年，第133页 《敦煌壁画与舞蹈》，《1983年全国敦煌学术讨论会文集(石窟·艺术编)》下册，兰州：甘肃人民出版社，1987年，第224页。

⑤ 董锡玖《敦煌壁画和唐代舞蹈》，《文物》1982年第12期，第58－69页 《敦煌壁画中的舞蹈艺术——“丝绸之路”上的乐舞》之一、二，《舞蹈艺术(丛刊)》第1期，1980年，第23－28转38页 《舞蹈艺术(丛刊)》第2期，1980年，第38－43页。

⑥ 敦煌文物研究所编《中国石窟·敦煌莫高窟》第3卷，北京：文物出版社；东京：平凡社，1987年，第224页。

⑦ 李才秀《从敦煌壁画中的舞姿看古代西域与内地的乐舞交流》，《敦煌舞姿》，上海：上海文艺出版社，1981年，第151页。谢生保《敦煌壁画中的唐代“胡风”——之一〈胡乐胡舞〉》，《社科纵横》1994年第4期，第55－58页。高国藩《敦煌俗文化学》，上海：三联书店，1999年，第113－127页。罗雄岩《“胡旋舞”与绿洲文化传承新考》，《北京舞蹈学院学报》2002年第4期，第41页。李玉辉《凝结的艺术——历史的概化——临莫高窟220窟舞乐图有感》，《天水师范学院学报》2000年第4期，第89页。李金梅、路志峻《古代中亚的胡旋舞考释》，《敦煌研究》2010年第3期，第42－45页。解梅、陈红《唐代的胡旋舞略谈》，《兰台世界》2010年第7期，第78－79页。耿彬《试论胡旋舞在唐代兴盛的原因及其在唐代以后的发展形态》，《少林与太极·中州体育》2013年第2期，第1－6页。赵欢《敦煌壁画中的胡旋舞》，《文化月刊》2013年10期，第60－63页。沙武田《唐韵胡风——莫高窟第220窟舞蹈图与长安风气》，《敦煌乐舞研究文集》，北京：文化艺术出版社，2014年，第3－37页。

⑧ 巩恩馥《莫高窟第220窟“胡旋舞”质疑》，《敦煌研究》2006年第2期，第16－17页。

⑨ 石田幹之助《〈胡旋舞〉小考》，史学研究会の会志《史林》第15卷第3号，1930年7月。中文见欧阳予倩译《胡旋舞小考》，《舞蹈学习资料》1954年第4期；收入《欧阳予倩全集》第5卷，上海：上海文艺出版社，1990年，第265页。李亦凡《北朝至隋唐胡腾舞与胡旋舞图像研究》，台北艺术大学科技艺术研究所硕士班学位论文，2014年。

可能分辨清楚”①。对于以第 220 窟药师经变中舞蹈的讨论，学界的研究成果极为丰富，观点也不尽相同，王毓红②、胡同庆③等对胡旋舞在中国千百年被误解的历史命运和敦煌壁画“胡旋舞”是非研究可资学者参考。

阴法鲁在《丝绸之路上中外舞乐交流》一文中谈到“至于《胡旋》舞和《胡腾》舞，……它们可能是两个舞种，前者以旋转动作为主，后者以跳跃动作为主。④”胡旋舞以外，敦煌画中有没有胡腾舞，目前尚无确切定论。王克芬认为西千佛洞第 15 窟北壁中央有柘枝舞，但特征并不明显⑤。黄震云依据唐人诗说资料，把西安唐代苏思勖墓中胡腾舞者与莫高窟“宴饮俗舞”壁画相比较，认为莫高窟第 98 窟、第 146 窟五代“宴饮俗舞”壁画，是失传已久典型的胡腾舞⑥。

舞蹈以外，对于乐器的研究，成果比较多，但是涉及到敦煌画乐器与中亚粟特胡人关系的成果并不多，或者说研究者对像胡琴、琵琶、阮、各种鼓类等乐器源头的探讨，虽然有人注意到其“胡文化”特征，但却没有作深入的研究⑦。牛龙菲在研究琵琶时注意到此类音乐与西域胡人的关系，并作为“马上乐”作了探讨⑧。

六、敦煌画胡俗研究

粟特人移居敦煌之后，把他们自己的一些民族习俗也带到了敦煌，具有代表性的如丧葬、雩祭等，除文献记载以外，反映在敦煌绘画中的资料也是比较完整的，前者以莫高窟中唐第 158 窟涅槃经变“各国王子举哀图”为代表，后者则以莫高窟盛唐第 23 窟法华经变“药草喻品”中的祈雨拜塔图为代表。

（一）莫高窟第 158 窟涅槃变各国王子举哀图的研究

法国汉学家戴密微（Paul Demiéville）认为，敦煌莫高窟第 158 窟涅槃图中以刀剖胸、自截左耳、以刀自刎画面中佛陀的三名弟子画得如同高地亚洲的胡人。这幅画是受

① 高金荣《敦煌舞蹈的基本训练》，《舞蹈论丛》1983 年第 2 辑，第 44－55 转第 63 页。
② 王毓红、冯少波《胡旋之义世莫知：胡旋舞在中国 1500 年被误解的历史命运解析》，《西夏研究》2015 年第 2 期，第 88－98 页。王毓红、冯少波《唐代三大胡舞中的佛教转世再生思想——以敦煌石窟佛教经变壁画为例》，杜文玉主编《唐史论丛》第 20 辑，西安：三秦出版社，2015 年，第 247－273 页。
③ 胡同庆、王义芝《敦煌壁画“胡旋舞”是非研究之述评》，《2011 敦煌学国际联络委员会通讯》，上海：上海古籍出版社，2011 年，第 68－82 页。
④ 阴法鲁《丝绸之路上中外舞乐交流》，《舞蹈论丛》1980 年第 1 辑，第 10－18 页。
⑤ 王克芬《健舞〈柘枝〉和软舞〈屈柘枝〉》，《舞论——王克芬古代乐舞论集》，兰州：甘肃教育出版社，2009 年，第 332－333 页。
⑥ 黄震云《敦煌莫高窟再现胡腾舞》，《中国社会科学报》2016 年 1 月 25 日第 6 版。
⑦ 郑汝中《敦煌壁画乐舞研究》，兰州：甘肃教育出版社，2002 年；郑汝中《佛国的天籁之音》，上海：上海人民出版社，2007 年，第 134－136 页。
⑧ 牛龙菲《阮咸——琵琶考》，《古乐发隐》（嘉峪关魏晋墓室砖画乐器考证），兰州：甘肃人民出版社，1985 年，第 207－274 页。另参见氏著《敦煌壁画乐史资料总录与研究》“琵琶”条之“胡人半解弹琵琶”，兰州：敦煌文艺出版社，1991 年，第 324－326 页。

到了胡族殡葬习俗的影响，在印度佛教的经文传统中绝没有这样的内容[①]。日本学者宫治昭在对中亚涅槃图像学的考察过程中亦认为，在犍陀罗和印度的涅槃图中，绝对没有以刀伤体的哀悼表现，在汉译相关经典中也找不到依据，特别是以刀划脸划胸的特殊葬礼，无疑并非佛教本有的葬送仪礼[②]。雷闻从敦煌第 158 窟涅槃图像入手，分析了唐代社会割耳剺面与刺心剖腹之风俗，认为 "割耳剺面虽是北方草原游牧民族的一种葬俗，但在隋唐时期已为汉人社会所熟知和接受，同时也发展出明志取信、诉冤、请愿等新的功能，人们可籍此立誓，或以此引起舆论同情和司法关注，或彰显普遍民意。至于刺心剖腹，作为一种自杀方式虽在西汉时就已出现，但并不常见，此后也很少被人采用。到隋唐时期，此风又盛，这与此期大量来华的粟特人所传之祆教法术有关。胡人力图使之融入汉族社会的节日庆祝活动中，故为时人所熟悉，直到宋代的 '七圣刀' 表演中仍有此法术的遗存。敦煌 158 窟涅槃壁画中出现刺心剖腹图像，则是吐蕃占领时期敦煌粟特人改信佛教的真实反映"[③]。在莫高窟 158 窟南壁涅槃变中的弟子举哀图中，其中有两身弟子手持一箱形物，双膝跪地以头抵箱在顶礼膜拜，刘永增以中亚各地发现的纳骨器为比较材料，推断莫高窟 158 窟涅槃图中弟子们顶礼膜拜的箱形物应该就是粟特人祭葬祆教徒时所用的纳骨器。证明了在中唐时期的河西敦煌地区，至少在一部分民众之间仍然遵从着粟特人的丧葬习俗[④]。

（二）莫高窟盛唐第 23 窟 "雨中耕作图" 与赛祆祈雨活动

如果说祆教是一种西胡文化，雩祭则是一种中华礼制[⑤]。敦煌藏经洞出土文献中有 P. 2748、P. 3870 等《敦煌廿咏》，其中《安城祆咏》云 "更有雩祭处，朝夕酒如绳。" "雩祭"，指祭神祈雨。《隋书·礼仪志》云 "隋雩坛，国南十三里启夏门外道左。高一丈，周百二十尺。孟夏之月，龙星见，则雩五方上帝，配以五人帝于上。以太祖武元帝配飨，五官从配于下，牲用犊十，各依方色。" 敦煌与中亚粟特本土同为干旱地区，特殊的地理位置，使得以经营粟类农业为生的中国先民对雨水的渴求，降雨量的多少直

① Paul Demiéville, Quelques traits de moeurs barbares dans une chantefable chinoise des Táng, Acta Orientalia Academiae Scientiarum Hungaricae, vol. 15, no. 1, 1962, PP. 71 – 85. 收入：Paul Demiéville, Choix d'études sinologiques, Leiden, 1973, P. 307 – 321；中文见耿昇译《敦煌变文与胡族习俗》，载《中国敦煌吐鲁番学会研究通讯》1992 年第 1 期，第 10 – 15 页。

② 宫治昭《涅槃と弥勒の图像学——インドから中央ァジァ》，东京：吉川弘文馆，1992 年，第 525 – 553 页。中文见李萍、张清涛译《涅槃和弥勒的图像学》，北京：文物出版社，2009 年，第 453 – 477 页。参见宫治昭《中央アヅア涅槃图の图像学的考察》，《佛教艺术》147 号，1983 年，第 11 – 33 页。贺小平摘译《关于中亚涅槃图的图像学和考察》，《敦煌研究》1987 年第 3 期，第 94 – 102 页。又参江上波夫《ユウラシア北方民族の葬礼における剺面、截耳、剪发について》，《ユウラシア北方文化の研究》，东京：山川出版社，1951 年，第 144 – 157 页。

③ 雷闻《割耳剺面与刺心剖腹——从敦煌 158 窟北壁涅槃变王子举哀图说起》，《中国典籍与文化》2003 年第 4 期，第 95 – 104 页《割耳剺面与刺心剖腹——粟特对唐代社会风俗的影响》，《从撒马尔干到长安——粟特人在中国的文化遗迹》，北京：北京图书馆出版社，2004 年，第 41 – 48 页。

④ 刘永增《莫高窟第 158 窟的纳骨器与粟特人的丧葬习俗》，《敦煌研究》2004 年第 2 期，第 13 – 18 页。

⑤ 姜伯勤《论高昌胡天与敦煌祆寺——兼论其与王朝祭礼的关系》，《世界宗教研究》1993 年第 1 期，第 1 – 18 页。

接关系到当地百姓的生产生活，而农作物的好坏又直接影响到人们的命运，故而“雩祭”不仅是祆教固有的赛祆仪式，而且也是祆教入华后在敦煌倍受重视的一项活动①。敦煌写本中保存有许多唐五代时期敦煌地区的祈雨材料，从中可知赛祆是祈雨的重要形式②。

敦煌地区粟特人改信佛教的过程，即是粟特人逐步汉化的过程。作为佛教石窟的莫高窟第 158 窟“涅槃图”壁画中发现祆教的文化迹象并非首例，赵玉平、邵明杰认为，敦煌莫高窟第 23 窟壁画“雨中耕作图”中亦有所体现，第 23 窟“雨中耕作图”实为一幅粟特文化特征鲜明的“赛祆祈雨图”，表现的是《妙法莲华经》“序品”中的“雩雨”场景，“雨中耕作图”中胡服、胡舞、胡乐、胡塔及“衔绶鸟”图案所蕴含的粟特文化信息③。文静则以山西、陕西等中国北方地区古代美术中保存元代以来的多幅“祈雨图”，与敦煌莫高窟壁画中的“祈雨图”对比讨论④，这些信息或对研究古代祈雨与宗教的关系及壁画的风格等有一定启示作用。

七、敦煌石窟中亚——波斯风格图案研究

敦煌石窟中有大量的图案壁画，其中有传自中原本土的图案，也有传自中亚西域的图案，就后者而言，最具代表性的即是具有浓厚波斯萨珊风格的各类联珠纹。对于敦煌石窟波斯中亚风格的联珠纹图案的研究，关友惠、姜伯勤诸先生都有精辟的论述。关友惠指出，莫高窟隋代第 420、425、402、401、277 等洞窟中首次出现联珠纹新纹样，是来自中亚波斯萨珊的艺术风格特征⑤。薄小莹对敦煌莫高窟六世纪末至九世纪中叶的各类装饰图案从内容到分期，从出现到发展变化作了详细的研究，其中就忍冬纹、联珠纹、葡萄石榴花纹、宝相花纹、海石榴花纹、开元年间的牡丹花纹等几类带有浓厚中亚、西亚图案特色的纹样作了专门的考察研究。认为单就联珠纹而言，就可分为五式，

① 姜伯勤《敦煌与粟特》，《中国典籍与文化》第 1 辑，北京：北京图书馆出版社，2007 年，第 157－164 页。

② 谭蝉雪《敦煌的粟特居民及祆神祈赛》，《2000 年敦煌学国际学术讨论会文集——纪念敦煌藏经洞发现暨敦煌学百年（历史文化卷）》下册，兰州：甘肃民族出版社，2003 年，第 56－73 页。王欢《唐代敦煌雨水信仰》，《兰州教育学院学报》2008 年第 4 期，第 32－34 页。

③ 赵玉平《敦煌壁画“雨中耕作图”与唐五代赛祆祈雨活动》，《新疆艺术学院学报》2009 年第 3 期，第 9－13 页。赵玉平《莫高窟第 23 窟“雨中耕作图”粟特文化因素解析》，《农业考古》2009 年第 4 期，第 123－127 页；又载《北方美术：天津美术学院学报》2010 年第 1 期，第 57－59 页。邵明杰、赵玉平《莫高窟第 23 窟“雨中耕作图”新探——兼论唐宋之际祆教文化形态的蜕变》，《西域研究》2010 年第 2 期，第 97－106 页。

④ 文静《古代壁画中的“祈雨图”及有关问题探讨》，《丝绸之路》2011 年第 20 期，第 18－21 页。

⑤ 关友惠《莫高窟隋代图案初探》，《敦煌研究》创刊号（总第 3 期），1983 年，第 26－38 页。

颇为复杂①。姜伯勤从敦煌隋代石窟中的波斯萨珊式纹样角度出发，探讨了“敦煌与波斯”在中古时期的交流与互动，从历史背景及深层内涵观察了敦煌特有的文化现象②，让我们看到了两地之间密切的关系。除此之外，姜伯勤在多篇文章中均考察了敦煌隋代石窟中出现的联珠纹所反映的波斯风、粟特画派等中西文化交流现象③。刘波对敦煌壁画中出现的联珠纹、忍冬纹、棕榈纹、莨苕纹及立兽图像作了研究，指出这些纹样均为传自古代中亚、西亚的艺术图样④。梁银景在研究“隋代佛教窟龛”时，集中就莫高窟隋代壁画中出现的各类联珠纹作了研究，分别就联珠纹的种类形式、分期特征及其出现的历史背景作了分析研究，指出在莫高窟隋代洞窟壁画中出现的联珠纹，虽然是来自中亚波斯的艺术纹样，但其传播路线与两京地区及吐鲁番的关系更为密切，而不大像是直接传自中亚，这种纹样大量出现在隋代洞窟的具体历史背景则与隋王朝西域经营成功分不开⑤。这是敦煌隋代石窟联珠纹研究最系统、最深入的一篇文章，其中提出的一些新观点，有重要的参考价值。沙武田曾对敦煌“翼马”图像作过研究，其中涉及到隋代壁画中的联珠翼马纹图像，结合自汉代或者说更早在中国文化中流行的天马思想与观念，以及天马图像在文物考古中的不断发现，可以认为隋代敦煌洞窟壁画中的这种受外来文化影响的联珠翼马纹图案，其中出现带翅膀的马，作为一种独特的图案，本身也应该与中国本土文化中流行的天马思想有关，“翼马是形式，天马思想是本质”。换言之，我们认为这种带有外来文化特色图案在敦煌石窟中的出现与流行，实与中国传统文化观念有可联系的地方，而不能单纯地强调外来文化的影响，忽视本土文化的作用是不科学的⑥。日本学者田中裕子在研究天马图像时也注意到了其中具有中亚波斯风格特征的联珠翼马或联珠对马纹样⑦。

① 薄小莹《敦煌莫高窟六世纪末至九世纪中叶的装饰图案》，《敦煌吐鲁番文献研究论集》第5辑，北京：北京大学出版社，1990年，第355－436页。薄小莹《吐鲁番地区发现的联珠纹织物》，《纪念北京大学考古专业三十周年论文集》，北京：文物出版社，1990年，第311－340页。

② 姜伯勤《敦煌与波斯》，《敦煌研究》1990年第3期，第1－15页。另参氏著《敦煌吐鲁番文书与丝绸之路》，北京：文物出版社，1994年，第50－82页。对于敦煌隋代壁画中出现的联珠纹的中亚波斯文化特征，姜先生在多篇相关文章中都不同程度的谈到，在此不一一列举。

③ 姜伯勤《敦煌壁画与粟特壁画的比较研究》，《1987年敦煌石窟研究国际讨论会文集（石窟艺术编）》，沈阳：辽宁美术出版社，1990年，第150－169页《莫高窟隋说法图中龙王与象王的图像学研究——兼论有联珠纹边饰的一组说法图中晚期犍陀罗派及粟特画派的影响》，《敦煌吐鲁番研究》第1卷，北京：北京大学出版社，1996年，第139－159页。

④ 刘波《敦煌与阿姆河流派美术纹样比较研究》，《敦煌研究》2000年第3期，第25－36页。

⑤ ［韩］梁银景《隋代佛教窟龛研究》，北京：文物出版社，2004年，第181－199页。

⑥ 沙武田《敦煌翼马图像试析》，《2000年敦煌学国际学术讨论会文集——纪念敦煌藏经洞发现暨敦煌学百年（石窟考古卷）》，兰州：甘肃民族出版社，2003年，第156－172页。

⑦ ［日］田中裕子《敦煌天马图像研究》，《朝日敦煌研究院派遣制度纪念志》，东京：朝日新闻社，2008年；中文见王丹丹译《敦煌石窟的天马图像——关于马图像文化交流的研究笔记》，《吐鲁番学研究》2011年第2期，第88－95页。

八、敦煌石窟外来器物研究

敦煌石窟壁画中描绘了大量的外来器物，如有各类玻璃器、金银器，器物以经变画、说法图主尊及龛下正中的供器为主，另有菩萨或弟子手中所持净瓶、花瓶、香炉等，除壁画中的器物以外，藏经洞文书寺院帐簿（入破历）中也记载有大量的寺院金银与琉璃器具，如 P. 2567《莲台寺破历》中有“瑠璃瓶子一，鍮石瓶子一只”。P. 3638《净土寺沙弥善胜领得历》中有“琉璃瓶子壹”。P. 2613《沙州某寺交割常住物点检历》中有“瑠璃屏子壹只”。上述资料表明瑠璃在敦煌地区的存在。笔者以为，在这些寺院金银与琉璃器中，其中也必有来自中亚粟特地区者，或者说也可能有在本地生产的带有粟特文化特征的器物。

安家瑶对敦煌莫高窟第 375、386、220、322、61、306 窟等隋唐至西夏壁画中的玻璃器皿作了全面的考察研究，分别就壁画玻璃器皿的分布和型式，包括碗、盘、杯、钵、瓶五类；壁画玻璃器皿的写实性，对此作者持肯定意见；壁画玻璃器皿多表现为进口玻璃，指出壁画中玻璃器物的外来特色；最后对壁画玻璃器皿提出的玻璃盘的器形、玻璃盘镶边现象及对瓷器的影响、香料瓶和舍利瓶、北宋时期陆路贸易等问题作了分析。认为敦煌壁画中这些大部分表现来自地中海沿岸的罗马和伊朗高原上萨珊玻璃的进口器皿，以及类似伊斯兰玻璃的西夏时期壁画上玻璃器皿画面，是西亚玻璃制品经过丝绸之路输入我国的例证，它不仅为研究我国中古时期玻璃史提供了一批宝贵的图像资料，而且还有值得进一步研究的价值①。除此之外，研究唐代金银器和胡瓶的论著虽然不少，但涉及到敦煌壁画中相关图像的研究却甚少。因此，这方面研究的空间仍很大。而就藏经洞寺院入破历文书中记载的有关金银器及琉璃器，专门从名物角度的研究还有待展开。郝春文先生在研究晚唐五代宋敦煌僧尼的社会生活时专门列表进行了梳理，基本的资料是清楚的②。

九、敦煌画粟特美术特征构图

敦煌画中的粟特美术除涉及以上各具体的图像或洞窟之外，另外部分洞窟中的壁画在构图或图像组合形式等较大的方面，也可以看到受粟特美术影响的特征，这是包括敦煌在内的中国美术史长河中，受粟特美术流派影响的重要事例。

粟特绘画的主题是多样化的，有史诗故事、祭祀仪式、民间传说、动物寓言叙事

① 安家瑶《莫高窟壁画上的玻璃器皿》，《敦煌吐鲁番文献研究论集》第 2 辑，北京：北京大学出版社，1983 年，第 425－464 页。安家瑶《中国的早期玻璃器皿》，《考古学报》1984 年第 4 期，第 413－448 页。

② 郝春文《唐后期五代宋初敦煌僧尼的社会生活》，北京：中国科学出版社，1998 年。

诗、宴饮场面等。粟特人的壁画色彩鲜明，线条优雅。比较著名的如片治肯特的女竖琴师图、阿弗拉西亚卜的迎娶公主图，瓦拉赫沙的妖魔斗象图都很有特色。

姜伯勤非常注意粟特美术流派对敦煌艺术的影响，早年通过对敦煌壁画和粟特本土壁画的比较研究，指出包括敦煌在内的中国绘画艺术同粟特绘画艺术之间存在着交流与融合关系，像联珠纹在敦煌隋代洞窟的架构，莫高窟早期壁画中的红色地仗，都体现出中亚粟特美术流派对敦煌的影响①。按姜先生的研究，表明早在隋代敦煌莫高窟壁画中粟特画派就已存在，代表作如大量波斯萨珊联珠纹样的出现，以及隋代第 244、390 窟部分图像及供养人与粟特美术的关连，其中以联珠纹作为壁画间隔画面的方法是典型的粟特壁画风格，是粟特美术流派对敦煌壁画影响的结果②。同时先生通过对中亚贵霜美术呾密石窟寺的比较研究，讨论了包括敦煌在内的西域佛教美术中的乌浒河流派美术，从敦煌石窟砂岩崖面、洞窟形制、壁画地仗、早期壁画佛像的头光与背光等诸多方面讨论了贵霜艺术对敦煌的影响，而这种影响实有可深入探讨的背景，即包括敦煌高僧在内的早期译经人大多是来自中亚的月支人、粟特人等，他们在译经的同时，也把中亚的佛教美术引入到西域敦煌一带③。

佛教题材的一些图像与粟特艺术传统之间也存在着关联。在中国境内现存的佛教遗迹中，骑兽形象最早出现在石窟雕刻之中，相关的实物例证在云冈、龙门、麦积山等石窟中都有留存。据研究，这些骑兽形象均来自西域。其中，敦煌早期文殊骑狮与粟特娜娜骑狮在图像上的表现很相似。张惠明认为，文殊骑狮这一图像的创作很大程度上受到了粟特艺术影响，甚至在这一图像的来源上可以追溯到中亚粟特地区的娜娜女神骑狮图像上④。周熙隽还讨论了敦煌佛教净土、特别是阿弥陀西方净土变画中来自粟特的影响⑤。

张元林则通过对敦煌绘画中的日、月神图像的系列研究，指出从图像特征上显示出该类图像受到中亚、西亚相关图像的影响，是丝路上比较流行的一类图样，其中第 285 窟日、月图像和摩醯首罗天的粟特艺术特征最为明显，显示出敦煌地区粟特文化及其美

① 姜伯勤《敦煌壁画与粟特壁画的比较研究》，《1987 年敦煌石窟研究国际讨论会文集（石窟艺术编）》，沈阳：辽宁美术出版社，1990 年，第 150－169 页。

② 姜伯勤《莫高窟隋说法图中龙王与象王的图像学研究——兼论有联珠纹边饰的一组说法图中晚期犍陀罗派及粟特画派的影响》，《敦煌吐鲁番研究》第 1 卷，北京：北京大学出版社，1996 年，第 139－159 页。

③ 姜伯勤《论呾密石窟寺与西域佛教美术中的乌浒河流派——兼论敦煌艺术与贵霜大夏及小贵霜时代艺术的关连》，《段文杰敦煌研究五十年纪念文集》，北京：世界图书出版公司北京公司，1996 年，第 29－45 页。

④ 张惠明《敦煌〈五台山化现图〉早期底本的图像及其来源》，《敦煌研究》2000 年第 4 期，第 1－9 页。

⑤ ［美］周熙隽著，王平先译《敦煌佛教净土变画中来自粟特的影响》，《2004 年石窟研究国际学术会议论文集》（下），上海：上海古籍出版社，2006 年，第 831－839 页。

术的深刻影响①。而就莫高窟第285窟日、月图像与中亚波斯粟特美术的关系，许新国②、朱天舒③也作过研究。

十、敦煌画祆教神祇

敦煌画中有精彩而形象的粟特美术遗存，而大量来自中亚的粟特移民及其后裔的生产生活，必有其本民族的原始信仰祆教寺院及其神祇，八世纪中叶沙州城东粟特人的聚集中心安城中，就有“祆祠”一所，其中就有祆神，敦煌藏经洞遗书P.2784《敦煌廿咏》之《安城祆咏》、P.2005《沙州图经》之“祆神”条均有记载，另有纸本图像P.4518（24）遗存，加上大量文书所记敦煌频繁的“赛祆”活动，因此，对于敦煌粟特祆教神祇的研究，一直以来受中外关系史专家学者的广泛关注。

1978年，饶宗颐先生公布了敦煌白画P.4518（24）中的二神像并作了基本的图像描述④。此后，该画引起相关学者的研究热情。首先，法国文化交流史和粟特研究专家葛乐耐（F. Grenet）教授对该画作了初步的研究，断定其与粟特神有关⑤。1988年，姜伯勤在北京的一次学术研讨会上，发表了他对敦煌出土P.4518（24）纸本绘画的分析，甄别出敦煌白画中的持犬女神和持日月蛇蝎女神都是与祆教有关的粟特神祇，其中的四壁女神可能与祆教娜娜女神有关，然后据原画留下“悬挂之带尚存”的重要记录，认为从其悬挂情形看，或与“赛祆”有关，或与敦煌祆祠中的“素书形象”有关⑥，由此揭示出了这幅画的主要内容和性质。非常有趣的是，同一年，在法国的一次学术会议上，俄国学者马尔沙克等也发表了对该画的研究成果，指出其中的四臂女神是粟特祆教

① 张元林《粟特人与莫高窟第285窟的营建——粟特人及其艺术对敦煌艺术贡献》，《2005年云冈国际学术研讨会论文集·研究卷》，北京：文物出版社，2006年，第394－406页；《论莫高窟第285窟日天图像的粟特艺术源流》，《敦煌学辑刊》2007年第3期，第161－169页；《观念与图像的交融——莫高窟285窟摩醯首罗天图像研究》，《敦煌学辑刊》2007年第4期，第251－256页；Dialogue among the Civilizations: the Origin of the three Guarding deities´images in Cave 285，Mogao Grottoes，*The Silkroad Journal*，Vol6：2，(winter/spring 2009)，pp. 33－48；《六—十世纪敦煌壁画中的日、月神图像研究》(Images of Sun and Moon Gods in Dunhuang Grottoes between the Sixth and Tenth Century)，《“文化的交融——中世纪早期的中国及周边地区的文化”国际学术讨论会》，美国弗吉尼亚大学，2010年；《敦煌藏经洞所出绘画品中的日、月图像研究》，《敦煌吐鲁番研究》第12卷，上海：上海古籍出版社，2011年，第245－267页。

② 许新国《青海都兰吐蕃墓出土太阳神图案织锦考》，《中国藏学》1997年第3期，第67－82页。

③ Zhu Tuanshu：The Sun God and the Wind Deity at Kizil. in Matteo Compareti，Paola Raffetta & Gianroberto Scarcia eds.，*Webfestschrift Marshak Studies presented to Boris Ilich Marshak on occasion of his 70th birthday*. Buenos Aires: Transoxiana，2003，681－718.

④ 饶宗颐《敦煌白画》，巴黎：法国远东学院出版，1978年。

⑤ 葛乐耐《自希腊征服到伊斯兰化时期的中亚营定居生活地带的葬俗》，巴黎：法国国家科研中心（CNRS）出版社，1984年，第263－264页，图版XLV。

⑥ 姜伯勤《敦煌白画中的粟特神祇》，《敦煌吐鲁番学研究论文集》，北京：汉语大词典出版社，1990年，第296－309页。

中的娜娜神①，主要观点与姜伯勤先生真可谓是不谋而合。

张广达利用原苏联中亚地区出土的绘画材料，其中在论及 P. 4518 之附件 24 图像上的两位女神像的性质时，仅指出此图当与祆神有关，确定图上的四臂神像很可能是粟特神谱中备受崇敬的女神娜娜（Nanā），但就神像的各种表征的意义却未做较深入的探究②。法国卢浮宫学院（Ecole du Louvre）曾于 1995 年 10 月至 1996 年 2 月在巴黎举办《中印世界的佛陀之地——十个世纪以来的丝绸之路上的艺术》大型展览会③，此次展览展出了 P. 4518 之附件 24 两位女神图原件。与展览会同名刊印的解说目录有葛乐耐教授对此图像的解说。葛乐耐认为，其中上首两臂分举日月轮的四臂女神当是娜娜（Nanā）。葛乐耐最重要的发现是根据图像中的两位神祇的表征而指出两者代表善恶对立。张广达《有关从中亚传入中国的宗教的几点思考》一文根据葛乐耐教授的意见，就该图中两位女神形象从图像学的意义做了进一步的申述，作者对 1994 年刊发的文章内容，特别是对本图像的诠释做了修证。尔后，张广达又改订内容发表《唐代祆教图像再考》一文，进一步论证了这幅敦煌白画上的形象很可能是祆教善神妲厄娜（Daêna）和恶神妲厄娲（Daêva）④。葛乐耐（F. Grenet）和张广达合撰《粟特宗教的最后避难地——九、十世纪的敦煌》，结合文献和绘画，说明归义军时期的敦煌祆教仍在流行⑤。针对前面各家的研究，姜伯勤再次撰文，对该幅敦煌白画中的粟特神祇图像作了再考察，同意张广达妲厄娜（Daēna）的比定，但确定另一幅神像是女神娜娜（Nanā）⑥。1996 年，东京国立博物馆编集《シルクロード大美術展》第 162 页 180 图说明写道“粟特女神像　表现两尊女神的珍贵图像。左侧女神，坐于莲瓣宣字形座上。右手持碗，左手持置有一犬的盘。右侧女神，坐在狼背上，四双手臂各持日、月、

① 马尔沙克、拉斯波波娃《粟特地区的公众崇拜和私家崇拜》（Cultes communautaires et cultes prives en Sogdiane），《伊斯兰以前中亚史的文字史料与考古资料》（Histoire et cultes de l'Asie centrale préislamique: Sources ecrites et documents archeologiques），巴黎：法国国家科研中心出版社，1991 年，第 192、194 页。

② 张广达《祆教对唐代中国之影响三例》，《法国汉学》第 1 辑，北京：清华大学出版社，1996 年，第 143－154 页。原文载 Zhang Guangda, “Trois exemples d'influences mazdeennes dans la Chine des Tang”，Etudes chinoises，XIII. 1－2，1994，PP. 203－219.

③ 1995 年 10 月 24 日至 1996 年 2 月 19 日，法国卢浮宫学院（Ecole du Louvre）在巴黎举办了大型展览《中印世界的佛陀之地——十个世纪以来的丝绸之路上的艺术》（Sérinde，Terre de Bouddha—Dix siècles d'art sur la Route de la Soie）。1996 年 2 月 13—15 日，卢浮宫学院于展览会即将结束之际，举行题为《中印世界——文化交流之域：一至十世纪的艺术、宗教、贸易》（La Sérinde，terre d'échanges: Art，religion，commerce du premier au disième siècle）的第十四届学术讨论会。尔后于 1996 年 4 月，在东京举行了由“东京艺术复兴推进协会”、“东京都美术馆”、“法国国立美术馆联合会”、和“读卖新闻社”联合主办的《シルクロード大美術展》上亦展出了 P. 4518 之附件 24 纸本绘画线描图原件。

④ 张广达《唐代祆教图像再考——敦煌汉文写卷伯希和编号 P. 4518 之附件 24 表现的形象是否祆教神祇妲厄娜（Daêna）和妲厄娲（Daêva）?》，《唐研究》第 3 卷，北京：北京大学出版社，1997 年，第 1－17 页。

⑤ F. Grenet and Zhang Guangda, “The Last Refuge of the Sogdian Religion: Dunhuang in the Ninth and Tenth Centuries”，Bulletin of the Asia Institute，new series，10（Studies in Honor of Vladimir A. Livshits），1996，PP. 175－186.

⑥ 姜伯勤《敦煌白画中的粟特神祇图像的再考察》，《艺术史研究》第 2 辑，广州：中山大学出版社，2000 年，第 263－291 页。

蝎、蛇。由图像特征看，左像为象征琐罗亚斯特教的女神达埃纳（Daena），右像可能是表现粟特女神娜娜（Nana）”。

至今，尽管这幅绘画具体神像的所指还没有统一的意见，但两个神像无疑都具有典型的粟特神像特征，而右面的女神手执日月，和粟特地区主要神祇——娜娜女神的特征相同。

祆教在随中西交流进入中原的过程中，在内容和方式上或多或少会受到其他宗教的影响。荣新江先生指出："从北朝到隋唐，通过粟特画家、画工、工匠，粟特美术作品以图画和雕刻的形式，借助祠庙、棺床等载体，从粟特地区，经过西域，传到中国中原地区。在这个复杂的传播过程中，粟特美术和不同地方的文化，交互影响、融汇，发生出新的图像特征，产生新的宗教功能"①。粟特祆教美术在盛行佛教的西域于阗地区，以木板画的形式表现出来，这些图像的特征，既可以看作是祆教的，也可以看作是佛教的。敦煌白画祆教图本发现在佛教石窟当中，似乎也透露出这幅画像后来已被看作是佛教图像。可以说，在粟特祆教美术东渐过程中，一些祆教图像的宗教功能逐渐转换，从祆神变成了佛像，或者说是被看作为佛像了。莫高窟第 148 窟南壁龛顶西披盛唐佛教壁画中所见四臂神祇形象，就从一个侧面反映了佛教经印度、中亚传入中国之后的发展和变化，这幅四臂"火天神"，正是祆教中崇拜的火神与佛教信仰的一种融合②。

敦煌出土 P. 4518（24）纸本绘画上线描两女相向而坐，两者皆有光轮，形制一致，所戴头冠，形制亦同。此种头冠与莫高窟第 98 窟东壁北侧五代回鹘公主供养像、第 61 窟东壁北侧宋代题名："大朝大于阗国天册皇帝第三女天公主李氏为新受太傅曹延禄姬供养"女供养像、第 409 窟东壁北侧西夏王妃女供养人所戴头冠③，与吐鲁番柏孜克里克石窟中的回鹘王妃、公主供养画像，北庭回鹘西大寺壁画中的回鹘王妃供养画像所戴桃形冠都十分相似，敦煌研究院万庚育等诸先生称之为"桃形凤冠"④。谢静博士利用新疆、敦煌石窟寺壁画图像和文献资料，探讨了这种多为回鹘贵族佩戴冠饰的源流，认为这种桃形冠可能和祆教的流行有关⑤。

十一、敦煌景教美术

敦煌文献 S. 6551《佛说阿弥陀经讲经文》记载"言归依佛者，归依何佛？且不是磨（摩）尼佛，又不是波斯佛，亦不是火祆佛，乃是清净法身，圆满报身，千百亿化

① 荣新江《粟特祆教美术东传过程中的转化——从粟特到中国》，《汉唐之间文化艺术的互动与交融》，北京：文物出版社，2001 年，第 51－72 页。
② 杨军凯《北周史君墓》，第 210－212 页。
③ 敦煌文物研究所编《敦煌莫高窟》第五卷，北京：文物出版社，1987 年，图 12、图 77、图 134。
④ 万庚育《莫高窟、榆林窟的西夏艺术》，《敦煌研究文集》，第 319－331 页。
⑤ 谢静《回鹘桃形冠探源》，《装饰》2009 年第 4 期，第 112－113 页。

身释迦牟尼佛……且如西天有九十六种外道，此间则有波斯、摩尼、火祆、哭神之辈。”其中的“波斯佛”即景教，表明景教也曾在敦煌一度流行。敦煌文献有关景教资料以外，敦煌画中同样有迹可寻。大英博物馆藏敦煌绢画 stein painting48. ch. xlix. 001 景教人物，属敦煌乃至中国中古时期景教传播不可多得的形象资料。图版及介绍研究最早见于日本人羽田亨先生的著作中①。佐伯好郎亦对敦煌出土的景教绢画做过详细考证②。之后，大英博物馆在《西域美术·大英博物馆斯坦因收集品》第一册公布了该图的彩色图版③。朱谦之在研究中国景教时也有引用④。葛承雍在研究唐长安景教时，同样注意到敦煌发现的基督教圣徒画像⑤。而对于敦煌景教美术研究最为精彩者，当属姜伯勤对莫高窟 B105 窟发现景教铜十字架（B105：2）的深入研究，作者对该十字架的性质、图案特征、与景教研究的背景及意义等作了考证⑥。

结语

以上对敦煌石窟粟特美术研究学术史以专题分类的方式作了梳理，结果显示，近百年来的学术史研究进程中，敦煌石窟粟特美术研究一直是学术界关注的话题，而且此类研究总是和民族多元文化的交流和传播、宗教之间内外融合与冲突等大的历史课题相结合，也就是说敦煌石窟粟特美术的研究，往往是以小见大，以点带面，深入到中古史研究诸多大的问题中来，彰显敦煌美术和图像研究的意义，也从一个侧面告诉我们敦煌石窟研究的空间仍然很大，敦煌留给历史学家的资源极其丰富，敦煌确实是艺术史、图像学、文化交流史研究的富矿。至于由粟特人及其美术影响下的敦煌石窟美术和图像的研究，相信随着历史资料的不断涌现，学术研究方法的不断更新，不同学术视角的激荡，该课题的研究也必将呈现不同的前景。

---

① 羽田亨《西域文化史》，东京：座右宝刊行会，1948 年；中文见耿世民译《西域文化史》，乌鲁木齐：新疆人民出版社，1981 年，第 13 图。另参羽田亨《西域文明史概论》，东京：弘文堂书房，1931 年；中文见耿世民译《西域文明史概论》，北京：中华书局，2005 年，第 158 页。

② 佐伯好郎《景教の研究》，东京：名著普及会，1980 年。

③ 大英博物馆编集《西域美术·大英博物馆スタイン·コレクション》，东京：讲谈社，1982 年，彩版 25；Fig76。

④ 朱谦之《中国景教》，北京：东方出版社，1993 年，图 29。

⑤ 葛承雍《从景教碑试论唐长安景教的兴衰》，《唐韵胡音与外来文明》，北京：中华书局，2006 年，第 216 页。

⑥ 姜伯勤《敦煌莫高窟北区新发现中的景教艺术》，《艺术史研究》第 6 辑，2004 年，第 337－352 页。另参段园园《7—11 世纪景教在陆上丝绸之路的传播》，兰州大学历史文化学院硕士学位论文，2010 年。